L'ART SACRÉ

Revue mensuelle



Terre d'Espagne

9-10

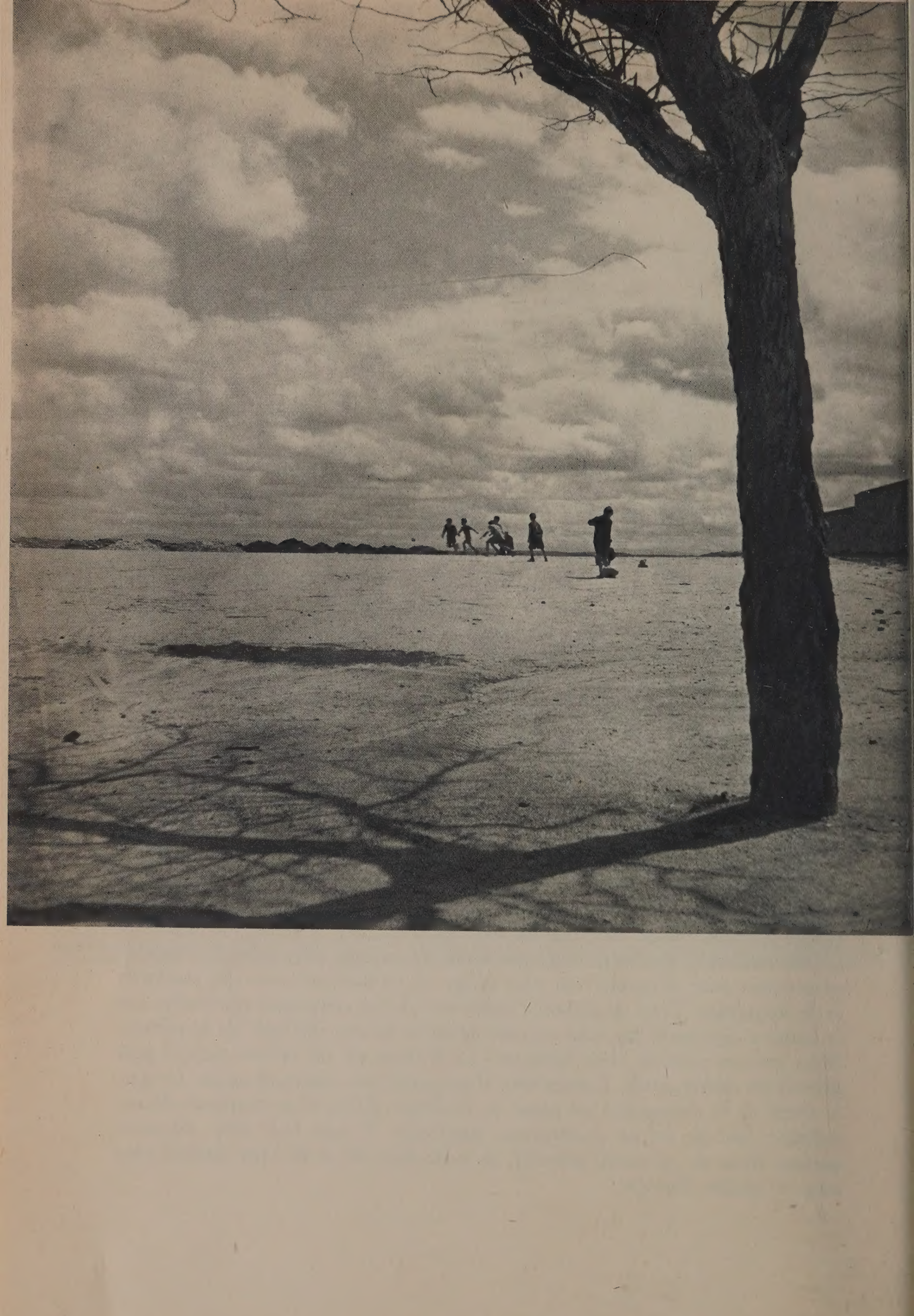
Mai-Juin 1956



Avila

Couvent de l'Incarna

L'ART SACRÉ a un but pratique: cette phrase nous nous la répétons au fur et à mesure que nous inventons avec nos amis les futurs numéros de la revue. Nous gardons toujours le souci d'aider directement ceux pour qui l'art sacré est une préoccupation vitale. Au premier chef les pasteurs, ceux qui ont besoin de notre aide fraternelle et soumise aux exigences véritables de leur ministère ; et aussi les créateurs, ceux qui assument la redoutable responsabilité de construire et d'orner la Maison de Dieu. Pourtant, pratique ne signifie pas utilitaire ; les pasteurs ne veulent pas réduire notre tâche à une simple documentation : d'autres revues s'en chargent. L'absence de critique nous paraît un mal si grave que nous entendons faire porter notre effort sur ce discernement. Nous rejoignons de la sorte un domaine éminemment utile car de nos jours, dans la confusion des idées et des genres, enveloppés de toutes parts par des sensibilités perverties, il est plus que jamais nécessaire de purifier le regard. En consacrant quelques cahiers à des aspects peu connus de certaines civilisations nous ne cédons pas à un goût facile pour l'exotisme, nous ne cherchons pas la couleur locale, mais ce qui échappe au regard du touriste et qui demeure comme une manifestation intemporelle de l'esprit. A telle école on peut apprendre à voir. Peu importe que cette maison soit japonaise, que ce cloître soit espagnol si cette maison et ce cloître sont pour l'âme des miroirs sans défauts. L'homme en a besoin pour découvrir son vrai visage et purifier son cœur des souillures de la décadence. C'est en faisant l'expérience de ces constantes spirituelles que le barbare désorienté que nous sommes découvre le sens véritable de la culture. Mais sommes-nous de vrais barbares? Le barbare est un violent mais il peut devenir un écolier docile. Conquérant, il est avide mais rarement avare. Lorsque le temps de la destruction est passé, sa fraîcheur d'âme et sa puissance d'assimilation font de lui un constructeur inattendu. Il nous faut donc retrouver quelque chose de cet esprit primitif, de cette humilité et de cette docilité pour espérer quelque lumière.



LE CHRIST DANS LE DESERT

Dès le premier abord, l'immense plateau espagnol révèle, avec ses distances gigantesques, un monde qui déborde les frontières de l'humain. L'homme se sent dépassé par cette plaine infinie et cherche en vain une mesure, un point de référence. Tout étranger en Castille est un peu naufragé et tout villageois de la Manche garde des ressemblances avec le marin. Lorsqu'un homme s'avance, monté sur sa mule, il fait une traversée et le chant qui encourage le pas de sa monture est un chant de pêcheur confiant en sa barque. Cette immensité modèle les âmes et les cœurs d'une étrange manière ; elle établit dans les êtres et dans les choses un silence impressionnant, un silence qui confère au paysage une structure sacrée, une harmonie rude qui convie au dépassement et à la vie intérieure. C'est dans ce silence et dans cette immensité si visiblement spirituels que se dressent des lieux de cultes : églises des villages, chapelles perdues ou monastères. On se demande d'abord ce que peuvent ajouter ces constructions humaines à la calme noblesse du pays. Le recueillement n'est-il pas possible partout dans ce monde de grandeur? Mais on finit par se rendre compte que l'emprise de ce paysage démesuré est parfois inquiétante et que l'homme perdu dans ces déserts cherche l'appui d'une certitude.

C'est dans cette perspective qu'il faut situer l'itinéraire spirituel de saint Jean de la Croix. Son effort se résume en définitive à une recherche de la beauté éternelle. Parce qu'il était solidement doué pour les arts, on a rapproché indûment sa démarche d'une dialectique platonicienne en quête des formes éternelles dégagées du sensible (1). Mais, à regarder les textes de plus près, il apparaît que sa démarche spirituelle, comme celle de sainte Thérèse d'ailleurs, est une quête passionnée de la personne du Christ (2). Saint Jean de la Croix, si sensible aux influences du paysage sur sa vie spirituelle se complaisait dans le charme des terres andalouses, mais il sentait peser sur lui d'un poids d'angoisse et de mort l'immensité stérile des plaines castillanes. Car la nature exubérante et féconde rassemblait à ses yeux la grâce de la création nouvelle toute marquée de la beauté du Christ. Le mystique du dénuement ne semble guère avoir apprécié l'aridité des steppes, mais bien plutôt la fraîcheur d'un paysage béni par Dieu et tout empreint de l'humanité radieuse de son Fils. Les longues oraisons du mystique au sein d'une nature accueillante dans le jardin du couvent de Los Martires, dans les grottes ou au bord des fleuves étaient pour lui un refuge dans le Christ. La demeure du Sage, c'est l'épaisseur, la *espesura :* c'est-à-dire la végétation touffue et luxuriante, symbole de la Sagesse divine. C'est encore les hautes cavernes de la pierre qui sont « les hauts mystères de l'Incarnation du Verbe comme la plus haute et la plus savoureuse Sagesse ». Saint Jean de la Croix nous révèle ainsi d'un seul coup la structure spirituelle de son paysage intérieur. Devant l'aridité angoissante des plaines il cherche un lieu de certitude et de paix, un lieu habité, un lieu qui s'identifie en définitive avec l'humanité du Christ. Peut-être y a-t-il dans ces cris du premier Carme réformé une révélation profonde de l'âme espagnole, de sa quête spirituelle ancestrale et de son itinéraire vers Dieu à partir d'un paysage parfois redoutable, parfois hospitalier qui projette au-dedans de l'âme un monde intérieur de douloureuse inquiétude ou de repos ineffable dans la personne du Verbe Incarné. Nous touchons ici aux frontières de ce surréalisme inspiré qui, tablant sur des données inconscientes séculaires met l'âme dans une disposition intérieure qu'utilise la grâce de Dieu. Et sans doute le paysage espagnol parfois si rude et parfois si hospitalier a-t-il tracé d'avance à ce peuple une route intérieure qui mène à Dieu. Si les saints ont quitté le monde, ils ne sont pas sortis de ce paysage intérieur que Dieu a suscité dans leur âme pour les faire

---

(1) R. Père Crisogono de Jesus Sacramentado. San Juan de la Cruz su obra cientifica y su obra litteraria. Avila 1929, t. II, p. 50 et 59.

(2) R. Père Lucien-Marie de Saint-Joseph o.c.d. « Hermosura » dans la *Vie Spirituelle*, janvier 1956 pp. 17 à 30.



Alcala de Hénares

habiter dès cette terre dans le lieu de son repos, par le monde recréé au moyen de la sainte humanité du Christ.

Dans ce paysage, les lieux de culte sont des lieux d'asile dans lesquels l'homme retrouve une mesure d'homme et sa vie spirituelle une certitude. Le lieu sacré n'est donc pas ici un lieu de séparation, d'isolement et de silence comme il l'est au sein des villes ou des pays bruyants ; c'est essentiellement un lieu en lequel le sentiment religieux qui peut s'étendre jusqu'au vertige dans l'immensité extérieure, retrouve la proportion humaine et du même coup la paix. Ceci doit nous aider à comprendre



Tolède

la valeur relative de ce que l'on nomme communément le sacré. La terre espagnole, si proche physiquement de notre pays, nous fournit un ensemble de coordonnées spirituelles très différent du nôtre et le caractère proprement sacré des lieux du culte se situe dans un monde physique qui possède par lui-même une valeur spirituelle incontestable. Si en France, de nos jours, on cherche avant tout à fuir une vie de plus en plus environnée par une civilisation matériellement et spirituellement bruyante, le sacré finit par s'identifier au silence. L'Espagne, au contraire, dans certains cas, recherche le sacré dans des oasis spirituelles. La démesure si prenante des paysages,

le dénuement et l'insécurité de l'homme qui habite de telles solitudes, le poussent vers une religion qui lui apporte la certitude d'un Dieu incarné, humain et tout proche. Si le désert est une sorte de milieu sacré en lequel se révèle la transcendance divine, il peut aussi devenir une terre d'angoisse et l'espagnol parfois oppressé par le silence inquiétant des espaces qu'il habite recherche dans son christianisme et dans l'église un lieu de dimension humaine, rempli de l'humanité du Christ et du monde des saints, un monde rassurant, un monde habité. Il est facile de stigmatiser la dévotion de ce peuple à l'humanité du Christ. Il est aisé d'en mettre en relief des aspects superficiels ou trop sensibles mais ces excès risquent de voiler ce qu'il y a de profondément chrétien dans la piété espagnole : ce besoin du Christ Incarné. Plus qu'un autre, ce peuple éprouve le besoin de cette médiation du Christ ; il s'y attache avec toute la ferveur d'une âme ardente et passionnée mais aussi avec l'acharnement d'un être dérouté par le désert qu'il habite. Quand un français soucieux de liturgie pénètre dans une église si encombrée d'images, il est tout prêt à crier au scandale, à s'indigner de ce goût de la collection qui lui semble si loin de l'esprit liturgique. Mais en réalité, s'il se met à l'écoute de ce peuple à la fois si proche et si lointain de nous, il découvrira dans ce besoin d'humanité au sein même de leur foi, un désir passionné de la personne du Christ. Et quand ce désir demeure, existent du même coup les bases d'un renouveau liturgique. La liturgie a pour centre ce besoin fondamental du Christ et la partie n'est pas perdue lorsque sous les manifestations déroutantes d'une piété populaire, on retrouve intacts cette foi et cet amour.

Le renouveau liturgique qui s'éveille de nos jours en Espagne ne devra jamais oublier cette vérité. Il devra sans doute purifier, avec le temps, certaines expressions de sa foi, il devra toujours se rappeler ce besoin de l'humanité du Christ qui est à la base de la piété espagnole. Ce sens du Christ peut devenir, aux termes de longs efforts pour éduquer la sensibilité du peuple, le fondement d'un sens liturgique qui peut seul inventorier les dimensions du mystère du Verbe Incarné. Il semble que l'itinéraire de cette restauration ne doive pas être en tout point semblable à celui des autres pays, l'Allemagne ou la France, par exemple.

LA COUR ET LE CLOITRE

Lorsqu'on passe par les rues de certaines villes espagnoles, on est frappé de leur caractère désertique. A certaines heures, le mouvement est normal et à d'autres il cesse totalement et l'on peut marcher solitaire durant de longues heures. Pourtant, le silence de ces rues ne tient pas uniquement à l'absence de passage. Il est comme inscrit dans la structure même de certaines cités. A la façon méditerranéenne, la vie se retire à l'intérieur des maisons et la rue n'est qu'un intervalle entre des façades aveugles ou percées de fenêtres étroitement défendues contre le soleil ou le regard. Mais l'Espagne a poussé cette conception architecturale jusqu'à un paroxysme et parfois les voies de la cité ne sont qu'un lieu de passage furtif. Cet urbanisme est inspiré par une conception toute claustrale de la maison. L'élément essentiel est le cloître. On le nomme cour pour les maisons particulières, mais on parle du cloître de l'université comme on parle du cloître conventuel. Cet élément essentiel de l'architecture est tout chargé d'une spiritualité diffuse qui confère à la simple demeure comme au bâtiment



Grenade

d'usage religieux un caractère profondément sacré. Le cloître ou le patio ne sont pas seulement un système de circulation et de distribution des pièces ; ils sont aussi des lieux de refuge contre les forces adverses, le soleil, la chaleur sans doute, mais aussi contre tout ce qui peut venir de l'extérieur. L'Espagnol est tenté de considérer l'irruption du monde dans sa maison comme la profanation d'un sanctuaire ; et les clous qui garnissent les portes, s'ils furent jadis des protections contre les coups de boutoirs d'éventuels brigands, demeurent maintenant le symbole de cette répulsion instinctive. Pourtant, semble-t-il, l'hospitalité demeure encore large et magnanime. Mais elle est



Tolède



Tolède



Ancien Théâtre à Grenade

toujours un peu solennelle et s'exprime par des formules hyperboliques. C'est là le reste d'un sentiment sacré qui imprègne la conception de la demeure. En recevant, l'espagnol semble accomplir encore quelque rite ancestral et s'il ne vous tend plus quelque pain d'encens ou quelque oblation rituelle, il garde dans ses formules de bienvenue une gravité liturgique.

Ainsi l'architecture conventuelle et monastique espagnole ne constitue pas un monde séparé de celui de l'architecture profane. Le même sens du cloître s'y retrouve, garanti par une plus grande austérité mais dans une continuité parfaite avec la conception de la simple maison d'habitation. Certains couvents gardent un aspect humble



et familier très pauvre. Lorsqu'on pénètre dans la première cour du Monastère de l'Incarnation à Avila on se croirait dans l'enclos d'une modeste *hacienda*. Certains ensembles civils gardent au contraire cet aspect conventuel qui vient moins directement d'une inspiration religieuse que d'une tradition de construction en laquelle la vie religieuse a trouvé une parfaite expression. On dit de l'Escorial qu'il est un monastère, tout imprégné de l'austérité de Philippe II, mais en réalité il semble que cette grandiose austérité et le goût de la vie secrète, intérieure et cachée au fond des cours et des cloîtres soit une tradition espagnole très humaine avant d'être un héritage chrétien. Hélas ! on ne peut pas dire que l'architecture espagnole contemporaine soit toujours

au niveau de cette tradition. Il semble même que les secrets de ces demeures rudes, nobles et très humaines tout ensemble, soient définitivement perdus. Et si nombre d'architectes perçoivent encore confusément la grandeur de cette tradition, ils sont souvent incapables de lui faire honneur. On voit de plus en plus se multiplier en Espagne des petits « Escorial » qui n'ont de commun avec leur grand exemple que quelques caricatures de clochetons et de façades. L'intériorité, la valeur profonde de cette architecture claustrale s'est perdue et on copie — de quelle façon ! — les lignes extérieures, plus soucieux de partager la gloire extérieure du monument royal que d'en comprendre le mystère profond. Bien des congrégations religieuses bâtissent des *Escorial* en miniature, et le nouveau bâtiment du ministère de l'Air de Madrid est taxé par l'esprit si vif des madrilènes de « monastère de l'Air ».

Ainsi le problème de l'art sacré se pose en Espagne d'une façon originale en vertu de cette continuité profonde qui existe entre l'architecture profane et l'architecture religieuse. De quelle façon les créateurs espagnols s'orienteront dans l'avenir? D'une part il est certain qu'en vertu des conditions géographiques et de l'hérédité spirituelle du peuple, cet accord du sacré et du profane demeurera toujours. Mais il serait souhaitable que, par delà les grandes réalisations du baroque, des hommes nouveaux regardent les réussites les plus anciennes, les plus humbles : elles recèlent le secret d'une intense vie spirituelle au sein même de leur pauvreté. Pour revenir une fois encore à ces rues de Tolède on est frappé de l'espace de silence et de recueillement qu'elles créent avec leurs murs aux appareils si nobles, avec leurs sols de pierres si beaux. Que l'on se tourne ainsi vers certaines églises *mudejar*, que l'on regarde l'église du Cristo de la Luz à Tolède, non pour copier leurs formes, mais pour saisir la leçon évangélique qui demeure comme gravée dans ces pierres. On saisira alors que la future architecture sacrée d'Espagne trouvera dans ces moyens de pauvreté une expression radieuse. Mais encore faut-il, ici comme partout ailleurs, que les créateurs fassent silence, rejettent la tentation d'un passé trop proche, la grandiloquence et l'ostentation pour retrouver dans cette pauvreté la juste expression de la vitalité de leur foi : c'est dans ce retour aux sources primitives d'une architecture profane si spirituelle que l'art sacré espagnol peut puiser la force d'une rénovation. Et ce pays qui a la chance d'avoir conservé son passé lointain dans toute sa magnificence se doit de ne pas l'ignorer, et ce qui est plus, il se doit de le mettre à profit pour orienter les formes nouvelles de son art dans le sens d'une tradition ancestrale particulièrement pure.



Salamanque



Alcala de Hénares

RECUEILLIR UN HÉRITAGE

Mais ici qu'on nous entende bien. Nous ne prêchons pas le retour servile aux formes anciennes de la tradition. Nous serions heureux que les créateurs espagnols puissent reporter leurs yeux vers les réussites les plus vénérables de leur art pour continuer d'avancer. Nous voyons que les essais « modernes » se multiplient en Espagne. Telle chapelle de Salamanque, tel ou tel couvent dominicain regardent l'avenir. Mais la recherche des formes nouvelles, que permettent de nos jours d'autres moyens de construire, doit être orientée par une réflexion de plus en plus poussée. Comme partout ailleurs les jeunes créateurs peuvent avoir le goût de l'aventure et suppléer à ce manque de réflexion par des recherches plastiques et des essais tellement gratuits qu'ils mettront en péril le nouvel art sacré espagnol. L'art sacré moderne n'est pas un art qui demeure soumis à la seule imagination du créateur et le goût de la forme nouvelle peut devenir la mode la plus éphémère si tout renouveau prend le pas sur la pensée. Déjà retentissent en Espagne les échos d'une querelle pour ou contre l'art moderne et une fois de plus, là encore, la même équivoque risque de s'insinuer, de durcir les positions et d'attirer des réactions qui paralyseront tout renouveau pour de longues années. Le problème de l'art sacré contemporain ne se réduit pas à des querelles telles que « pour ou contre le béton » ou « pour ou contre l'art non - figuratif ». Nous souhaitons que le mouvement d'art sacré contemporain espagnol évite ces disputes stériles mais que, profitant du passé, il construise patiemment l'avenir. Nous avons déjà parlé du cheminement originel que suivra, à notre avis, le mouvement de restauration liturgique en Espagne. Nous avons aussi montré que la présence du passé le plus ancien était pour les créateurs une leçon permanente de pureté. C'est dans la mesure où les promoteurs d'un art nouveau se détacheront des querelles superficielles pour suivre pas à pas les étapes de cette restauration liturgique dont l'itinéraire concret échappe à des étrangers, c'est dans la mesure où les créateurs prendront une conscience lucide de la valeur spirituelle des œuvres du plus lointain passé que l'on verra se réaliser en Espagne des œuvres que nul ne songera à nommer d'avant-garde parce qu'elles s'inséreront, malgré la nouveauté des formes, dans la plus pure tradition espagnole liturgique et ecclésiale.

Si, délaissant les circuits touristiques, l'étranger peut parfois s'émerveiller des trésors spirituels qui demeurent cachés dans les plus humbles créations du passé espagnol, il forme le vœu que cet héritage ne se perde pas mais qu'il soit recueilli par les mains pures de ceux qui travaillent à faire rayonner l'esprit de l'Évangile.

A.-M. COCAGNAC.



Grenade

L'Espagne a réussi au XVIe *siècle de magnifiques ordonnances classiques. La cour intérieure de l'hôpital Tavera de Tolède demeure un des plus beaux exemples. Il y a pourtant aussi, dans l'architecture spontanée le sens d'une autre ordonnance apparemment plus irrationnelle mais en réalité souverainement intelligente. Cette façade d'une maison de Grenade en est une parfaite illustration. En vertu d'une sensibilité encore pure les constructeurs primitifs gardent le sens d'un module humain libre de toutes les contraintes de la symétrie et qui s'adapte à la vie avec toute la souplesse désirable. Il est vrai que nous sommes ici en Andalousie et que dans cette terre luxuriante la spontanéité est encore la loi normale de la vie et de l'art, mais avec une mesure héréditaire. Sans doute avons-nous perdu ce patrimoine au terme de siècles d'académisme et de contrefaçons de la vie. Nous pouvons regarder tristement cette image comme un paradis perdu que nous ne sommes pas sûrs de retrouver par les seuls efforts de notre intelligence. Peut-être le mur-lumière de Ronchamp est-il ce miracle qui nous permet d'espérer le retour un jour, en art sacré, de cette* liberté des enfants de Dieu.



La cité des Gitan

Le Greco et Goya

*Comme les génies font lever autour d'eux les violences de la critique, c'est le sort des grandes œuvres de susciter autour d'elles un grand mouvement de vie. Le Greco et Goya ne nous laissent pas indifférents ; ils nous inspirent, selon l'époque, des réactions passionnées qui ramènent leurs œuvres sur le plan d'une actualité brûlante. On s'est beaucoup occupé du Greco dans les dernières années et les littérateurs l'ont environné d'une buée de commentaires qui nous cache parfois les véritables clartés de son œuvre. Elle en voile aussi les ténèbres. En publiant en appendice de son ouvrage consacré à l'esthétique et à la mystique de saint Jean de la Croix une note sur le Greco de grande importance, M. Florisoone risque d'allumer une nouvelle querelle. Pour nous, il nous a semblé bon de publier un extrait de ce livre noûveau, et, rappelant aussi un jugement de M. Lassaigne sur Goya, d'aller retrouver à Tolède, face à l'*Espolio *et au* Prendimiento *un exemple frappant de ces jugements comparatifs.*

Le Greco

Le Greco fuit la lumière du jour, se détourne des paysages, est incurieux des arbres, des eaux, des rochers, des animaux qu'il semble n'avoir jamais regardés. Sa démarche partant d'une idée, pliant la plastique à l'inconsistance de la suggestion, aspirant à la dématérialisation, comme dans la prétendue *Vision de l'Apocalypse* (Coll. Zuloaga) est l'inverse de celle de Jean de la Croix qui est imposée dès l'origine par la matérialité vivante, peut-on dire vraiment d'une vision « intellectuelle » selon l'expression de sainte Thérèse, et cherchant à en faire partager la conviction spirituelle au moyen d'une plastique fidèlement représentative, physiquement respectueuse et le plus intensément expressive. La poétique du Greco a été élaborée dans les veilles pénibles : la mystique du P. Jean est née naturellement et divinement dans ces nuits où les sens épurés reçoivent une acuité qui, renversant le cours de leur action habituelle, les rend dignes d'aider l'âme à accéder à la perception de la réalité de Dieu. Le Greco, dans ses insomnies, perdra peu à peu le sens de l'exactitude présente, laissera submerger son émotion et ne croira plus au miracle, même à celui du Comte d'Orgaz. Son mysticisme qui, jusqu'à un certain moment aurait pu encore être sauvé, se trouvera ainsi séparé du contact indispensable avec le temps, avec la connaissance acquise de l'époque, avec sa propre sensibilité, désormais intransformable, et avec le divin.

Le drame du Greco est sans doute celui-là : comprendre les sublimités de la mystique et ne pouvoir en ressentir l'état. Le R. P. Couturier, dont on sait la si exigeante et haute culture artistique ainsi que la valeur spirituelle, et dont on nous rapporte que le Greco était, en 1930, le seul peintre — avec le Tintoret — « à le faire vibrer profondément » (1) avait perçu, dans l'honnêteté sans leurre de sa foi, la lacune essentielle, l'impuissance paralysante de ce créateur de génie incapable de franchir le seuil mystérieux de la mystique. Au moment d'achever cette note nous retrouvons son texte où perce tant de douloureux regret ; il date de sept ans plus tard : « Il ne nous semble pas, lisons-nous (2), que Greco ait été ce grand peintre mystique, ni même simplement un homme d'oraison. (...) Pourquoi ce langage si bien fait pour nous parler,

(1) Témoignage de M. Robert Boulet : cf L'Art Sacré, mai-juin 1954 p. 15.

(2) Greco, la mystique et les commentaires, in l'Art Sacré, octobre 1937 p. 89.

ne nous dit-il jamais rien d'un peu profond, d'un peu vrai?... Si rarement un geste qui nous aille vraiment au cœur!... C'est que le tempérament y était, mais pas l'esprit. Ou enfin beaucoup moins que le tempérament. » Et le Père Couturier conclut : « Au fond il avait le sens du mystère mais il n'y entrait guère lui-même : il en subissait en quelque sorte la fascination et il avait le merveilleux pouvoir de rendre sensible cette fascination. Mais enfin avec tout cela on reste à l'extérieur, or c'est un royaume où il faut entrer soi-même. » Et il achève, malgré lui, « contre son plaisir », par cette exécution d' « homme d'Eglise » : « Peintre de la vie mystique, peintre du monde surnaturel, oui, mais par l'extérieur et pour les gens de l'extérieur. »

Ce même sentiment, un écrivain qui n'est pas d'Eglise mais qui est le plus éminent des hispanisants, M. Paul Guinard, se l'est vu imposer par l'analyse, dans la plus franche objectivité : « Ne commettons pas l'erreur, écrit-il dans son *Histoire de la Peinture Espagnole* (3), des premiers biographes de Greco qui virent dans les géométries frémissantes de ce byzantin renaissant l'expression du Siècle d'Or et de son élan mystique. Témoin fidèle parce qu'étranger, interprète des dévotions populaires par certaines œuvres mineures, Greco se situe cependant aux antipodes de la sensibilité religieuse, et spécialement monacale, de l'Espagne. La peinture monastique, continue M. Guinard, celle de Berruguete et de Cotan, de Zurbaran, d'Espinosa et de Fr. Juan Rizi, de Murillo même et de Valdès Leal, a les yeux au ciel, mais les pieds fortement attachés à la terre. » C'est là ce « vrai » tant recherché dans les représentations du Greco par ce peintre-moine qu'était le Père Couturier, ce vrai quotidien et surnaturel où vécut la mère Thérèse qui voyait marcher le Seigneur parmi les casseroles de sa vaisselle, et ne s'étonnait pas que la Vierge s'asseoie dans le chœur de l'église sur sa stalle de prieure. C'est là le « dialogue mystique » échangé entre les réalités terrestres et un visiteur céleste souvent visible ou seulement discernable, ce dialogue incessant que le Père Jean de la Croix entretenait avec les arbres, les insectes et les étoiles, témoins du Créateur. « Nous attendons d'un grand artiste qui serait un mystique et un contemplatif, écrit encore le Père Couturier, qu'il ait d'abord le sens intime de ces très humbles réalités humaines, objets premiers des regards et de l'amour des chrétiens », et il évoque ici même, contre le Greco, le témoignage du chapitre XXII de la *Vie* de sainte Thérèse où il est parlé du rôle de l'Humanité du Christ dans la vie mystique. C'est la « vérité du geste » qui nous révèle la vérité mystique, un geste raconté par sainte Thérèse ou dessiné par saint Jean de la Croix. Mais les « discours » du Greco, les « gestes éperdus de ses grandes figures décharnées », son « prodigieux théâtre » : « Cela ne va pas très loin » (4) : ni dans la mystique où cela ne pénètre pas, ni même dans l'ordre monacal. Et, tout bien considéré : génie artistique, actes de la vie, pensées avouées dans les témoignages picturaux, sincérité probable et secret possible, autant qu'on puisse connaître les uns et les autres, on peut se demander si, pour sainte Thérèse, supérieure femme de tête et d'âme, le Greco, si indifférent à toute « nature morte », n'aurait pas été à classer dans la catégorie des « mélancoliques » auxquels elle refusait l'entrée de ses monastères?

Extrait de la note sur le Greco dans *Esthétique et mystique chez St Jean de la Croix et Thérèse d'Avila*, par M. Florisoone,

Le Seuil, Paris 1956.

Goya

Goya traite les sujets sacrés comme s'il s'agissait de scènes de la vie quotidienne, sans jamais cependant les limiter à cela. Il excelle, en effet, à évoquer des présences célestes ou démoniaques, et celles-ci, dans le cadre naturel qu'il leur donne, prennent un caractère d'évidence et de réalité matérielle. Les deux grands tableaux qu'il exécute pour la chapelle des ducs à la cathédrale de Valence en 1788, les *Adieux de saint François Borgia* et *Saint François Borgia et le moribond impénitent*, marquent, à cet égard, un véritable tournant et peuvent être considérés comme le début d'une peinture religieuse moderne. Dans le second de ces tableaux surtout, l'audace du peintre est prodigieuse, puisqu'il réussit à décrire avec le même réalisme le corps crispé du moribond, l'apparition du démon qui emplit la chambre et la lumière surnaturelle qui émane du saint. Les primitifs pouvaient mettre ainsi, sur le même plan, la terre, le ciel et l'enfer ; leurs narrations minutieuses s'inspiraient seulement du visible, mais en gardaient la complexité et la valeur. Et Zurbaran ne procédait pas autrement, même s'il s'appliquait à faire entendre l'écho des résonances intérieures des objets et des êtres. Seul, le Greco avait eu une véritable intuition des mondes supérieurs et son œuvre entière reste baignée de

---

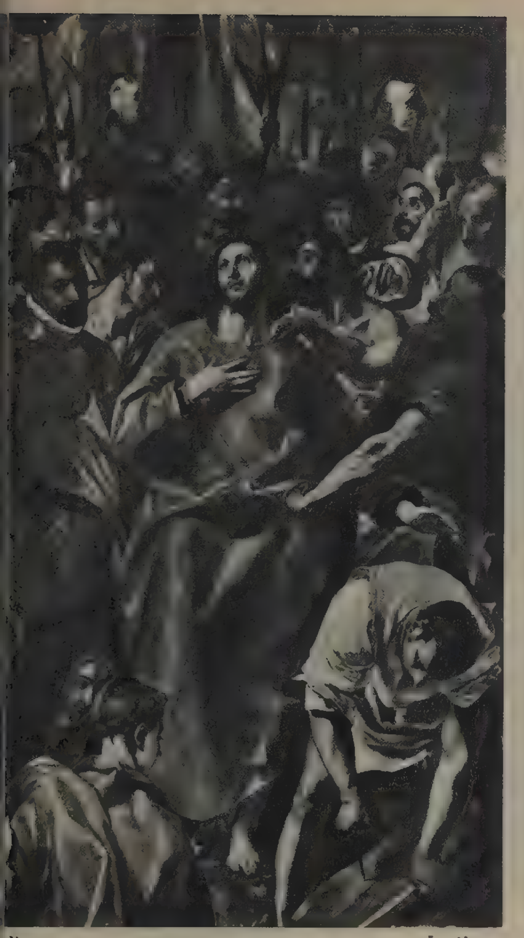
(3) Paul Guinard, directeur de l'Institut Français de Madrid « La Peinture Espagnole », introduction à l'*Histoire de la Peinture Espagnole du XII*e *au XIX*e *siècle* par Paul Guinard et Jeanine Baticle, Paris, 1950, p. 12.

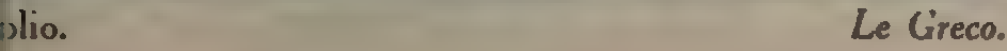
(4) Fr. M.-A. Couturier, op. cit., 89-90.

lueurs supra-terrestres. Par la suite, les peintres religieux espagnols s'étaient appliqués à créer un univers sacré purement conventionnel, inspiré du réel et pourtant privé des traits caractéristiques de celui-ci, puisque destiné à se situer hors du temps. Goya retrouve donc, au terme d'une assez longue évolution, les vertus du présent, Ses œuvres religieuses, à partir de 1788 — et elles sont encore importantes, puisqu'elles comportent la décoration de la Santa Cueva de Cadix, de San Antonio de la Florida, la *Trahison de Judas* de la cathédrale de Tolède et les tableaux de l'église San Anton à Madrid — ont toutes un caractère d'actualité exaspérée. A la Florida, le miracle de la résurrection d'un mort par saint Antoine de Padoue est salué par une foule madrilène bigarrée et populaire. Dans le tableau de Tolède, l'œuvre la plus rembranesque de Goya, des visages aux expressions les plus crues entourent le Christ.

On ne peut dire, cependant, que Goya ramène les sujets sacrés à de simples limites terrestres comme l'ont fait tant de ses prédécesseurs qui avaient d'autres ambitions. Il réussit, au contraire, par le paroxysme de sa description réaliste, à donner au surnaturel et au subjectif, une existence étonnamment concrète. Aussi, ses tableaux religieux s'apparentent-ils, jusque dans les audaces de leur technique et la violence des contrastes et des raccourcis, à la partie la plus secrète de son œuvre, celle qui prétend détruire les superstitions et libérer l'homme des hantises de l'imaginaire. Ce sont là les versants différents d'une même inspiration. La complexité du caractère de Goya s'y révèle ; ses conceptions, nourries aux idées philosophiques du siècle, d'une sorte de religion naturelle, humanitaire, rationaliste et tolérante, s'y accommodent des survivances de cette religiosité passionnée qui sommeille au cœur de tout Espagnol et qui peut parfois se retourner en anathèmes sacrilèges. S'il dénonce les aspects ridicules et les conséquences odieuses des vieilles superstitions, il en montre en même temps la permanence et la fatalité. Nul n'a jamais donné une vie plus réelle aux démons, aux sorcières et à tous les monstres que le rêve ou l'imagination enfantent. Il ne cesse de les appeler à son aide comme les symboles les plus expressifs des passions humaines. Dans ses œuvres les plus antireligieuses, comme par exemple ses processions de flagellants, des scènes de l'Inquisition, il est saisi lui-même d'une sorte d'exaltation sacrée. Goya visiblement n'est pas étranger à ces manifestations d'une piété instinctive et sauvage. Il les décrit de telle sorte que le mouvement des personnages, les rythmes des ombres et des lumières contribuent à créer chez le spectateur le même sentiment d'extase auquel parviennent les participants de la scène. Cet effet est produit même quand l'intention de satire éclate dans les déformations des traits et le déploiement des appareils grotesques.

La peinture espagnole de Velasquez à Picasso, de Jacques Lassaigne, Skira.





plio. *Le Greco.*



El prendimiento. *Goya.*

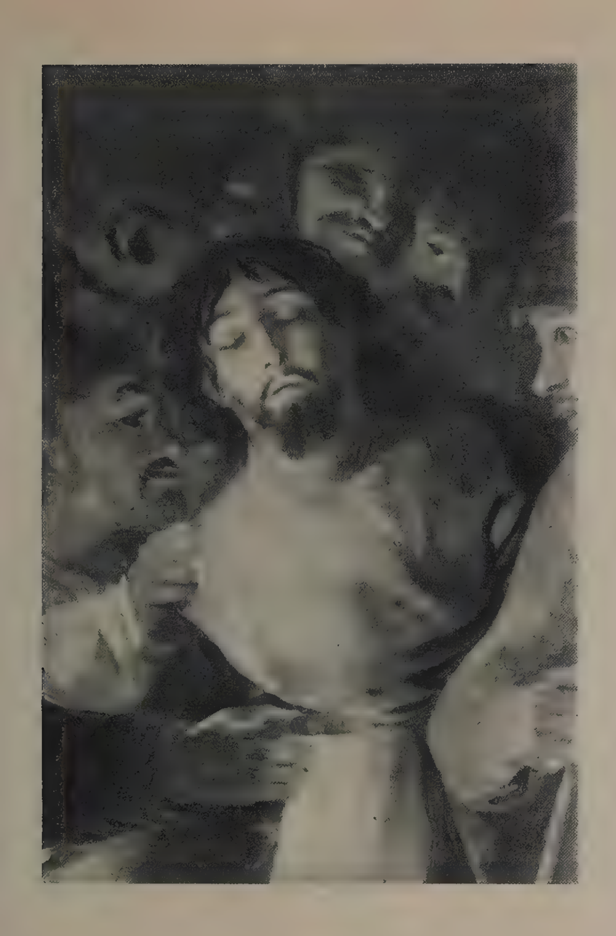
LE GRECO ET GOYA A TOLEDE

Les deux textes que nous venons de lire nous amènent à centrer notre attention sur les deux tableaux de Tolède : l'*Espolio* du Greco et le *Prendimiento* de Goya. La comparaison s'impose à plusieurs titres, d'abord parce que ces tableaux décorent la même sacristie de la cathédrale mais aussi parce qu'ils traitent des sujets voisins. Remarquons tout d'abord que les thèmes proposés ne sont ni l'un ni l'autre : Jésus bafoué par les soldats, et pourtant la composition des deux toiles s'inspire du thème traditionnel du Christ au milieu de la troupe aveugle et grossière. Il semble que la juxtaposition de ces deux œuvres milite en faveur de la thèse du Père Couturier. Nous



retrouvons en plénitude dans cette œuvre le tempérament mystique du Greco, tempérament qui le laisse toutefois en dehors du monde qu'il représente, on ne le sent pas engagé de tout son cœur dans le mystère mais les suprêmes habiletés de son génie risquent de nous donner le change. Ce vêtement si peu ajusté du Christ et qui va le quitter comme de lui-même, cette main sur la poitrine qui appelle le témoignage du Père, le renversement de la tête, les yeux noyés de larmes et surtout l'inconcevable tristesse des personnages plus ou moins présents à cette scène, tout cela nous frappe mais nous arrête au bord d'une émotion sans réserve. On se dit finalement que ce Christ pourrait prendre place sans effort dans une « résurrection de Lazare » ou dans une représentation de la tempête apaisée sans qu'il faille beaucoup changer ses traits ou son geste. Notre admiration se tourne alors vers le grand poète qui crée avec de la chair humaine un univers organique, cohérent, unique mais notre sentiment religieux cherche finalement une autre nourriture.

A quelques mètres de là le tableau de Goya révèle tout d'abord ses faiblesses plastiques : la toile est moins bien remplie, le ciel obscur de la voûte est un peu vide



et le sol vu en perspective est bien plat. Mais cette modestie de la composition a pour compensation des qualités plus fortement religieuses que celles du tableau du Greco. Goya ne fuit pas la terre : ses personnages sont d'un réalisme prenant mais c'est là l'expression d'une réalité essentiellement religieuse. Goya a su refléter dans ces visages veules ou grimaçants une des conséquences les plus graves du péché : la stupidité et l'aveuglement spirituels. C'est toute la puissance de blasphème d'un peuple passionné dans ses amours et dans ses haines qu'il a peint ici. Par contre, le Christ, déséquilibré par la bousculade des mercenaires, garde dans son visage une intériorité qui nous bouleverse. Le calme presque inexpressif de cette tête est celle d'un Dieu qui sent peser sur Lui tous les péchés du monde, qui connaît le fond des cœurs de ses bourreaux mais qui garde présent, dans sa vision secrète, le sens de son tourment. C'est le contraste de cette évocation grimaçante et de cette noblesse sereine qui nous révèle d'une façon purement spirituelle la lutte de la Lumière contre les ténèbres. C'est sans doute cette intériorité qui donne à l'œuvre de Goya sa valeur plus foncièrement religieuse.

Notes sur le chant flamenco

Un mal d'amour

Nous possédons maintenant en France une admirable anthologie du Cante flamenco (1) et notre sensibilité musicale doit compter avec le choc de cette musique étrange. Certes les modulations des « Cantores » ne nous étaient pas inconnues mais elles faisaient partie d'un monde exotique. En raison des voyages de plus en plus fréquents en Espagne, et parce que nous possédons maintenant des enregistrements dignes de cette grande tradition folklorique, nous pouvons réfléchir sur la portée de ce chant que l'on nomme en partie le « Chant profond ».

C'est une sorte de mémoire séculaire qui conserve d'âge en âge des sonorités et des accents qui échappent en partie à la notation. Le chant flamenco se communique de bouche à oreille comme ce qu'il y a de plus profond et de plus secret dans une tradition. Et dans la mesure où nous restons en dehors de cet héritage, nous demeurons du même coup incapables d'en saisir toutes les dimensions. L'intérêt que nous portons de plus en plus à ce chant s'appuie sur une culture et sur des préoccupations esthétiques fort différentes du peuple qui l'a créé. Il semble que pour les Andalous le Cante Jondo corresponde à un besoin foncier, aussi primitif et essentiel que la respiration du corps. Toutes les justifications que nous pouvons donner de ce besoin ne remplacent en aucune manière le besoin lui-même. En écoutant les enregistrements si parfaits de l' « Anthologie », on se demande pourtant parfois si la machine peut vraiment nous faire éprouver ce *besoin* des soleares ou des saetas. Nous percevons qu'il y a dans cette musique spontanée un caractère en quelque sorte sacré qui défie la reproduction mécanique.

Le chant flamenco peut être considéré comme une variation indéfinie sur un seul thème : le mal d'amour. C'est dans cette langueur qu'il trouve son inspiration profonde, c'est le monde qu'il habite et exprime tout ensemble. C'est la souffrance de l'amour non seulement évoquée, mais vécue par le chant. Cette identification de l'évocation et de l'expérience est bien faite pour nous dérouter tant nous sommes habitués à jouir de la poésie sans en souffrir. Pourtant lorsqu'on regarde un véritable « Cantaor » épuiser dans un trait toute sa capacité de souffrance et convulser

(1) *Anthologie du Cante Flamenco*, Ducretet-Thomson, trois disques microsillons longue durée 33 tours 1/3, LA 1051, 1052, 1053.



Séville *Pénitents noirs*

son visage d'une façon presque insoutenable, nous comprenons alors que le secret de cette magie nous échappe. C'est certainement cela qui fascine nos contemporains et justifie la grande vogue de ce chant espagnol en France, de nos jours. Ce mal d'amour nous l'avons chansonné bien souvent mais nous l'avons rarement pris au sérieux au point d'en connaître les affres en l'évoquant par des couplets. Il en est pourtant ainsi de ces chants qui sont plutôt des cris jaillis de cœurs souffrants. Mais ce cri est parfois aussi d'affirmation de la valeur intemporelle de l'amour comme dans cette *Solea* :

Le jour du tremblement de terre
L'eau arriva jusqu'en haut,
Mais elle ne put arriver
Au niveau de ma fatigue

Pont de Triana
Le parapet est tombé
Avec la voiture qui passait.

Babylone a disparu
Car les bases lui manquaient
Mais notre amour ne finit pas
Même s'il lui manque le firmament. (2)

(2) Thomas de Silva, *Anthologie du Cante Flamenco* ; Paris aux Editions du Tambourinaire. Page 55.

Quant aux *Saetas*, ces répons populaires de la Semaine Sainte sont aussi de purs cris de compassion, d'une compassion qui nous semble encore bien charnelle mais dont il nous est difficile de juger le rententissement exact qu'ils produisent dans l'âme des chanteurs et des auditeurs. Ce chant, qui oscille aux frontières de la plus pure angoisse et qui pourtant rejaillit sans cesse comme des bonds d'espérance, nous laisse tout interdits. S'il est des peuples qui chantent pour se rassurer, il semble que les Espagnols cherchent plutôt à s'angoisser, et peut-être est-ce là en définitive le signe d'une robuste santé spirituelle, plus confiante dans les rebondissements de ses élans d'amour que cherchant à savourer le goût d'une tristesse morbide. Les souffrances du Christ à l'Agonie et de la Mère des douleurs demeurent en définitive les limites d'une angoisse que le chrétie[n] ne veut pas dépasser :

Toutes les mères ont
Des peines et des amertumes,
Mais la tienne est plus grande
Parce qu'on frappe ton Fils
Qui est le Rédempteur.
Et pour cela toutes les mères
Ont de la peine, mais la tienne est plus grande. (3

Ce chant est une sorte de reconnaissance au[x] frontières de la douleur ; et peut-être est-il ains[i] l'expression d'une vieille sagesse chrétienne qu[i] sait que l'homme ne peut pas outrepasser ce[s] limites sans perdre cœur.

(3) Opus cit. Page 82.

La Saeta

« La saeta primitive — saeta veut dire : flèche — est aujourd'hui presque perdue. L'ancienne saeta que l'on chantait à Arcos de la Frontera, accompagnée d'instruments à vent rudimentaires, souvent fabriqués par les chanteurs eux-mêmes, était un plain-chant tout uni. On la chantait aussi dans un style fleuri plus difficile, mais il gardait un accent populaire et religieux qui accusait, dans son contour mélodique, une légère influence grégorienne, inconsciente assurément.

Les cantores en cultivant cette saeta la dotèrent des aspects, des tercios de leurs chants préférés. C'est ainsi que le monde flamenco pénétra dans l'antique chant processionnel. Dès lors, il mêla sa voix pure aux échos des siguiriyas et des martinetes...

Une angoisse, une petite angoisse que le peuple endure et savoure, renouvelée chaque année, fait taire les voix et les murmures. C'est par un miracle incroyable qu'on arrive à faire sortir les grands pasos, les groupes de statues portés à bras, au travers des étroits portails. Les souffles sont suspendus, on n'entend que les ordres du capataz, le chef de la manœuvre, d'une saveur toute sévillane : « En arrière !... A terre, par devant !... Soulevez en tournant à droite à l'arrière !... » Peu à peu, centimètre par centimètre, avec une savante maestria témoignant d'un grand amour de la tradition, le capataz fait sortir le paso, par une difficile et géométrique démonstration du mouvement... Et quand, après le dernier tour de force, le paso est enfin sorti, rompant l'émotion contenue dans toutes les poitrines, sur un hymne triomphal de tambours et de trompettes, jaillit la saeta, la première de la Semaine Sainte sévillane, blanche, gaie et enflammée comme l'après-midi, et dans laquelle vibre, seule, l'émouvante beauté du moment, avant même de l'avoir encore rapprochée de la tragédie du Calvaire. »

(Tomas Andrade de Silva: *Anthologie du Cante Flamenco*, page 79.)



ne " Saeta Séville

« La *Saeta*, expression originale de la liturgie populaire est, selon la belle définition de Munoz y Pabon : « Passio Domini nostri Jesu Christi secundum populum. » C'est la manifestation la plus expressive de ce que le peuple pense et exprime du dogme de la Rédemption et de l'image sainte qu'il préfère. C'est un chant mais aussi une prière, un commentaire. On la nomme *Saeta*, flèche, parce qu'elle perce le cœur de sa musique plaintive qui sème la douleur. Le *Cantaor* chante pour tous, en présence de tous. La Semaine Sainte de Séville ne conçoit pas le chant choral. Le chant polyphonique suppose un artifice, une mise au point antérieure ; il contraint le sentiment à une seule forme d'expression. Mais la Confrérie dans la rue de Séville demande des plaintes et des soupirs, elle exige le cri, le « ay » douloureux, pur écho de douleur. C'est pourquoi le Sévillan, en guise de prière vocale, a choisi une forme de chant qui se base sur une musique individuelle, sans règle ni contrainte, que chaque gorge, en vertu de la foi qui l'inspire, modèle et conforme à sa guise. C'est une émotion personnelle inaliénable qui ne se soumet à aucun canon car chacun l'éprouve à des degrés divers, selon des registres différents. C'est une musique sans mesure mathématique, comme la monodie tragique des Grecs, comme le chant grégorien. Séville a son chant propre qui ramasse dans ses phrases la douleur de celui qui chante et l'immense douleur de ceux qui écoutent. »

(Luis Ortiz Munoz : Pregón de la Semana Santa, Madrid 1945, p. 54 et 55, Cité dans : *Semana Santa in Sevilla* de Luiz Ortiz Munoz et Luis Arenas, Madrid, 1947, note sur la planche 110.)



Madrid. Cité universitaire — *Colegio mayor de l'Aquinas*

Nous donnons ici deux images de chantier d'un colegio mayor qui est en train de s'édifier dans la cité universitaire de Madrid. Ce collège, confié aux soins des Pères Dominicains de Madrid, contiendra outre un pavillon pour les étudiants et les professeurs une maison de religieux et une résidence de religieuses. L'architecture est de Fisac qui a déjà bâti un autre couvent dominicain dont nous espérons donner un aperçu dans cette revue avec quelques images du collège de Madrid lorsque ce dernier sera achevé.

Sur la première photographie, on distingue la masse de l'église dont les redents abriteront plus tard les sources de lumière. Le grand balcon qui la flanque est la salle de séjour du collège. Les chambres des étudiants sont individuelles, accessibles par le balcon, isolées par leur position biaise.



Photos A. y R. Màs Barcelona, pages 23, 24 et 25 ; José Ortiz Echagüe, page 27 ; Luis Arenas, page 29 ; les autres sont de A.-M. Cocagnac.



L'ART SACRÉ. Directeur R. P. Cocagnac, O. P.
Directeurs de 1937 à 1954 :
R. R. P. P. COUTURIER et RÉGAMEY O. P
fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix du fascicule : 180 fr.

Abonnements : 1 an, France : 800 fr. - Etranger : 1.200 fr. - Abonnement de soutien : 1.500 fr.
aux Editions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VIIe - C.C.P. Paris 1436-36

Imp. GEORGES LANG, PARIS 19e - Dépôt légal, 3e trimestre 1956. Le Gérant : FLEURET. Autorisation N° 19.886